Rok III Listopad 1933 Nr. 11

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej, wydawane staraniem firmy

Foto Greger w Poznaniu, ulica 27 Grudnia 18

Wychodzi raz w miesiącu
Abonament roczny 2.— złote, płatny czekiem P. K. O. Nr. 208 469



„W jesienny wieczór." *(Zdjęcie Contaxem z Sonnarem F : 2, 1/25 sek.)*

O KOMPOZYCJI KRAJOBRAZU

Aby uzyskać na obrazie wrażenie przestrzenności, trzeba operować odpowiednio oświetlonemi bryłami, których układ względem siebie decyduje o kompozycji. W komponowaniu krajobrazu mamy do dyspozycji mnóstwo brył, które tworzą większe kompleksy, te zaś kompleksy nazywamy planami. Kompozycja krajobrazowa składa się zazwyczaj z trzech planów i prawem jej jest tak te plany rozmieścić i oświetlić, aby widz ulegał złudzeniu przestrzenności, aby spojrzenie jego biegło w głąb obrazu i aby mu się zdawało, że poszczególne plany dzieli znaczna odległość. Planów oczywiście może być więcej, jak trzy, jednak zbytnie przeładowanie pod tym względem odbija się często ujemnie na przejrzystości kompozycji.



Fot. Dr. A. Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane. *„Widok z szczytu Świnicy."*

Ale znaleźć motyw i widzieć poszczególne plany w przyrodzie, to jeszcze nie wystarcza; trzeba je umieć odpowiednio ustosunkować i to w ten sposób, aby powstał pewien system zależności wszystkich planów od jednego głównego.

Rozplanowanie poszczególnych brył może być różne w zależności od tego, który z elementów przyszłego obrazu narzuca nam się, jako temat główny. Ten to temat czynimy osią kompozycji, zaś w zależności od obranego stanowiska i możliwości terenowych, możemy temat główny utrzymać bądź to na planie pierwszym, bądź na jednym z dalszych. Najdalsze plany w krajobrazie określamy zazwyczaj, jako jego tło, ale i ono, jeżeli jest niebem, pełnem chmur i życia i jeżeli zajmuje odpowiednią ilość miejsca na obrazie, może być podniesione do godności tematu naczelnego.

Nie trudno się domyśleć, że do pewnego stopnia zależy to od nas samych, który z planów uczynimy osią kompozycji. Ponieważ zaś w krajobrazie nic się nie da przestawiać ani zmieniać, więc my musimy podejść do krajobrazu i tak ze wszystkich stron koło niego krążyć, aż pochwycimy maximum jego piękna. To też komponować krajobraz na matówce znaczy tyle, co szukać tak długo, aż się znajdzie idealne stanowisko dla danego wycinka natury, przy danej ogniskowej objektywu. Gdy się posiada kilka objektywow o różnych ogniskowych, sprawa się jeszcze upraszcza, albowiem często, zamiast zmieniać stanowisko, wystarczy zmienić objektyw.



St. Niedźwiedzki, Tauris, Persja. *„Motyw z Persji."*

Jednym z zasadniczych sposobów doprowadzenia do głosu tematu głównego jest m i e j s c e jego ustawienia w obrazie. Jasnem jest, że temat główny, umieszczony na samym brzegu obrazka, zepchnięty może być łatwo do roli podrzędnej i choćby był najpiękniejszy, pozwala się uwydatnić innemu gorszemu, lub nic nie mówiącemu tematowi.

Temat główny powinien być w obrazie tak umiejscowiony, aby nie było wątpliwości co do jego znaczenia. Im bardziej temat ten zbliża się do środka obrazu, tem więcej zyskuje on znamion kompozycji centralnej, ta zaś może byc gorsza lub lepsza, w zależności od charakteru tematu. Pewne tematy, umieszczone w środku, dzielą obraz niejako na dwie połowy, co nie jest pożądane

(np. linja wody, linja horyzontu), inne natomiast, a mianowicie te, które się wyłamują z pod praw symetrji, nadają się lepiej do kompozycji o charakterze centralnym.

Drugim czynnikiem, uwydatniającym temat główny z otoczenia, jest jego wielkość w stosunku do innych, pobocznych tematów i planów. Temat głównie niekoniecznie zajmować musi najwięcej miejsca w obrazie, ale nie może też być zbyt mały ze względu na tę właściwość ludzkiego patrzenia, która sprawia, że widzowi najpierw, i to przeważnie, rzucają się w oczy rzeczy większe. Wzrok biegnie zawsze od elementów większych do mniejszych, a nie odwrotnie. Artysta, który pragnie widza zaabsorbować w stopniu możliwie wysokim, powinien studjować na sobie samym właściwości ludzkiego patrzenia i wyciągać stąd odpowiednie konsekwencje w swych pracach. Aby zatem przemówić do widza, trzeba samemu umieć być widzem, i to tym szarym, przeciętnym.



Dr. A. Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.
Jesień w Parku Paderewskiego (Warszawa).

Trzecim wreszcie sposobem wybicia tematu głównego na naczelne miejsce jest stopień jego ostrości w porównaniu z ostrością planów drugorzędnych. Rzecz ta zależy jedynie od umiejętności posługiwania się własnym objektywem i wyzyskania na rzecz artyzmu tej jego wady, która sprawia, że głębia ostrości nie jest idealna.

Każdy fotoamator wie, że jeśli kamerę nastawi ostro na blisko położony przedmiot, to dalej położone przedmioty będą przy pełnym otworze objektywu nieostre. I odwrotnie — jeśli kamerę nastawi się na nieskończoność, to bliskie przedmioty będą rozmazane. Jest to jedna z tych wad optycznych, od których żaden objektyw nie jest wolny, ale które, z punktu widzenia artystycznego, mogą być zaletą, gdyż umożliwiają osiągnięcie lepszej głębi i plastyki obrazu, a także uwydatnienie jednych rzeczy przy równoczesnem zepchnięciu innych na plan dalszy.

Jeśli więc przy pełnym otworze objektywu temat główny (wzgl. jego plan) nastawimy ostro, to uwydatni on się przez to, że dalsze plany będą jakby zamglone przez nieostrość. Gdybyśmy teraz objektyw silnie przysłonili (a tak zwykł czynić amator początkujący), to unicestwimy w pewnych granicach nasz temat główny, nadając i jemu i całemu otoczeniu jednakową, niejako „inwentaryzacyjną" ostrość.

Nieostrość przedstawia jakby delikatny chaos, z którego wyłania się zupełnie ostry temat główny i mocą kontrastu między własną ostrością, a nieostrością otoczenia, dochodzi do głosu. Ale trzeba zwracać baczną uwagę również i na to, aby w zbytniej nieostrości nie przebrać miary. Do pomocy bierzemy w tym wypadku przysłonę, używając jej jednak oględnie, jedynie w celu stuszowania zbyt wielkiej nieostrożności dalszych planów obrazu.

Zdaniem niektórych wybitnych artystów-fotografów, powinno się wszystkie zdjęcia robić bezwzględnie ostro, a to w tem przeświadczeniu, że na stopień ostrości można wpływać w czasie powiększania. Zdanie to jest słuszne o tyle, o ile nie wchodzi w grę plastyka obrazu i kwestja tematu głównego w sensie jego lepszego uwydatnienia. To musi być osiągnięte w czasie zdjęcia, gdyż braku głębi i plastyki nie naprawi najlepsze nawet urządzenie projekcyjne.

Trzeba stwierdzić, że istnieje pewna różnica między nieostrożnościa anastygmatu, a tą „nieostrością", którą daje w czasie powiększania objektyw miękorysujący, Efekt, zwany „soft focus", rozwiewa jedynie najbliższe sąsiedztwo linji wzdłuż całej jej długości, ale samą linję pozostawia w ostrości nienaruszoną, co łatwo dostrzec można przy dokładniejszej obserwacji.



Stanisław Szczepański, Zakopane.
(12 nagroda).

Szczególnie ważny jest w kompozycji krajobrazu plan pierwszy. Nie może on być przeładowany szczegółami, a nie powinien też — poza rzadkiemi wypadkami — być zbyt ubogi tematycznie. Jeśli nie kryje w sobie tematu głównego, nie powinno go być na obrazie zbyt wiele.

Plan pierwszy jest to jakby próg, przez który wkraczamy w zaczarowaną krainę tego, co widział i czuł artysta. Już na tym progu powinniśmy być mile uderzeni jego niewyszukaną prostotą i elegancją, zachęcającą do zwiedzenia reszty.

Dr. A. M. Wieczorek, C. F. K. P., Zakopane.













KĄCIK KRYTYCZNY

„Kościół w Parczewie" p. J. Zygara z Łukowa jest przykładem na to, że w architekturze najcenniejszą rzeczą jest należycie wybrany fragment, rzadko zaś zadowala całość. Przedewszystkiem całość rzadko się mieści na płycie mimo szerokiego kąta widzenia naszych objektywów, a następnie oko się gubi w nadmiarze szczegółów. Kościół w Parczewie ma cudowną kolumnadę boczną i fragment ten, należycie ujęty w dużych rozmiarach, stosownie oświetlony byłby rzeczą naprawdę wartościową — wystarczyłoby go wykroić ze zdjęcia i stosownie powiększyć, jeszcze zaś lepiej podejść należycie z kamerą i odrazu ująć na płycie w należytym wycinku.

„Jeziorko w lesie" p. Inż. A. Kozłowskiego z Lublina jest zanadto kontrastowe, zanadto jednostajne ma niebo i za dużo szczegółów, drobnych, mało ciekawych i zbyt przeczernionych. Motywy tego rodzaju mogą być tylko wtedy opracowywane jako całość, jeśli się dysponuje dużym formatem, długą ogniskową i znakomitą techniką pracy materjałem barwoczułym — inaczej rzeczy w naturze piękne zacierają się i giną w ubóstwie tonów.

„Nad Wisłą" p. K. W. z Gniewa przypomina nam beztroskie czasy plaży i lata. Dziecko i pies jednak zanadto pozują do aparatu, niepotrzebna jest wbita w piasek łopata, piasek jest za ciemny, wody niemal nie widać, słowem, zdjęcie nie jest pozbawione wad. Obrazki takie najlepiej jest robić wtedy, gdy „ofiary" na to nie zważają, bo wówczas tylko mają naturalną pozycję zabawy.

„Pomnik Henryka Sienkiewicza" p. Jana Majewskiego z Łukowa dobrze oddaje szlachetną, o prostych linjach, monumentalną bryłę, ale przez zbyt silne przyciemnienie nieba za mało się od niego odrzyna. Gdyby sam pomnik był jaśniejszy, wyglądałby na tle tak ciemnego nieba bardzo efektownie, ale przez to, że i sam jest ciemny, gubi się na nienaturalnem nieco tle nieba i nie występuje dostatecznie plastycznie.

„Góral" p. A. Brydackiego z Zamościa nie budzi jakoś zaufania swą autentycznością. Rzadko spotyka się w Tatrach górali odświetnie ubranych w przepiękne swe stroje, ale gdy pozują, to już nie powinni ustawiać się na tle drzewek, zupełnie Tatr nie przypominających, a i postać modela nie jest tak żylasta i sucha, jak to zwykle bywają górale. Otoczenie budzi nieufność do autentyczności, bo tak samo gdyby ktoś pokazał nam Kaszuba-rybaka na tle Giewontu, możnaby snuć podejrzenia....

„Skok" p. N. Tomczaka z Bielska jest dobrze podchwycony, ale o ułamek sekundy za późno zdjęty. Tego rodzaju zdjęcia powinny być robione wtedy, gdy ciało skoczka ma przez ułamek sekundy moment względnego bezruchu w powietrzu. Kto uważnie studjuje zawodników przy skokach, ten zauważy, że przez chwilę każdy zawisa nieruchomo w powietrzu, niejako w punkcie szczytowym swego ruchu, poczem opada już ostro w dół. Moment ten należy wykorzystać dla zdjęcia, zwłaszcza o ile się ma migawkę mniej szybką, przez co unika się częściowej nieostrożności.

ŚWIATŁOMIERZE ELEKTRYCZNE

Problem mierzenia czasu naświetlenia jest zawsze aktualny i usiłowano go na rozmaity sposób rozwiązać. Od zupełnie prymitywnych tabelek naświetlenia, wymagających oceny rozmaitych czynników, obliczania ich i dedukowania w ten sposób czasu naświetlenia przez światłomierze chemiczne, polegające na ocenie czasu zaczernienia skrawka światłoczułego papieru (Wynne's Infallible) do nowoczesnych optycznych światłomierzy, nie wymagających żadnych obliczeń (Justophot, Lios, Bewi i inne) postęp jest ogromny; najnowsze te światłomierze działają już z wysoką precyzją i nie wymagają żadnych dodatkowych czynności poza spojrzeniem w tubus i odczytaniem na oprawie potrzebnego czasu naświetlenia.

Ale mimo wszystko działanie ich nie jest tak zupełnie niezawodne, bo opiera się ono na czynniku tak zmiennym, jakim jest wrażliwość naszego oka, od odczytu bowiem intenzywności światła mierzonego przez klin barwny mieszczący się w tubusie instrumentu zależy ustalenie czasu naświetlenia.

Dopiero najnowsze odkrycia w dziedzinie elektryczności i radjotechniki pozwoliły na skonstruowanie zupełnie automatycznie działających światłomierzów elektrycznych, niezależnych zgoła od oka ludzkiego i mierzących światło zupełnie objektywnie.

Zasada ich jest prosta — komórka fotoelektryczna, wrażliwa na światło i reagująca na nie powstaniem prądu elektrycznego połączona jest z wskazówką, pozwalającą na bezpośrednie odczytywanie czasu naświetlenia na odpowiednio wycechowanej skali.

Fotometry tego rodzaju ukazały się najpierw w Ameryce, w ostatnich zaś czasach podjęły ich wyrób także i znane niemieckie fabryki instrumentów pomiarowych dla celów elektrotechniki.

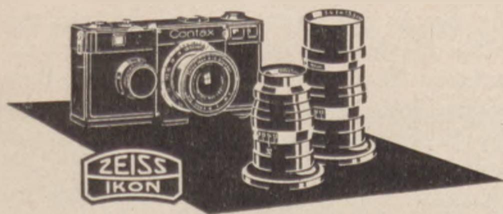
Dziś mamy już cały szereg takich światłomierzów, zbudowanych z wielką dozą precyzji elektrycznej i mechanicznej, a ceny tych przyrządów, początkowo bardzo wysokie (około 30 dolarów) są już dość przystępne i w najbliszych czasach prawdopodobnie zrównają się z cenami solidnych światłomierzów optycznych typu Justophota i Bewi.

Działanie tych światłomierzów jest automatyczne, z czego jednak bynajmniej nie wynika, by używanie ich mogło odbywać się bez najmniejszego zastanowienia, gdyż wspólną cechą wszystkich narzędzi, któremi posługuje się człowiek kulturalny jest to, że wymagają one do swej obsługi pewnej dozy inteligencji i zastanowienia; nato zresztą są instrumentami, przeznaczonemi dla myślącego człowieka. O tem powinni pamiętać ci wszyscy, którym się zdaje, że aparat fotograficzny powinien za nich myśleć, a jeśli zniżą się do pociągnięcia guzika, to dzieło ich jest skończone i resztę powinni już zrobić inni.

W następnych artykułach damy przegląd najnowszych światłomierzów elektrycznych, opiszemy ich działanie i konstrukcję i zastanowimy się nad zaletami i wadami poszczególnych fabrykatów w praktyce amatorskiej.

RACJONALNE UŻYWANIE CONTAXA

Fotografja przeszła w ostatnim dziesiątku lat tak duże zmiany, o jakich nie śniło się nikomu nawet bezpośrednio po wojnie. Nowoczesna kamera miniaturowa różni się nie mniej od aparatu z roku 1920, niż nowoczesny samochód od automobilu powojennego. Dzisiejsza kamera fotograficzna spełnia wszelkie wymagania, nawet najdalej idące i stanowi wynik wysiłku doświadczenia techniki, sięgającego na dziesiątki lat wstecz. Taki nowoczesny aparat zbudowany został świadomie i celowo jako uniwersalne narzędzie dla rafinowanego i wymagającego amatora, który musi mieć do dyspozycji kamerę, o której wie, że nigdy go nie zawiedzie, nawet w najtrudniejszych wypadkach. Aparatem takim jest „C o n t a x".



Brak w tym krótkim artykuliku miejsca na opis wszystkich zalet Contaxa, które wyróżniają go od wszystkich kamer podobnego typu, ale zresztą tylko ten amator potrafi w całej pełni wyzyskać wszelkie możliwości, jakie daje Contax, który konsekwentnie i świadomie weźmie się nim do pracy i opanuje tę niezwykłą kamerę, w całej pełni.



Zasada fotografowania Contaxem daje się streścić krótko w następujący sposób: Objektywy Contaxa, a zwłaszcza nowe Sonnary F/2 i F/1,5 posiadają nietylko niezwykłą jasność, ale i dają obrazy o pełnej ostrości aż po same brzegi, i to przy pełnym otworze. Aby zaś móc wykorzystać tę niezwykłą jasność w każdych warunkach, wyposażony jest Contax w odległościomierz o szerokiej podstawie pomiaru (10 cm), który pozwala na jak najdoskonalsze nastawianie na ostro automatycznie z nim sprzężonego objektywu. Migawka zaś szczelinowa, zbudowana w całości z metalu pozwala na czasv naświetlenia aż do 1/1000 sek.

Jeśli weźmiemy pod uwagę te zalety Contaxa, to właściwie byłoby niedocenieniem tego kosztownego i precyzyjnego aparatu, gdybyśmy chcieli używać go w przestarzały sposób, jak to czynili fotografowie, dysponujący przed laty kamerą z matówką. Oni bowiem przedewszystkiem nastawiali na ostro na matówce, następnie regulowali migawkę, a potem przysłonę, wybierając raczej mniejsze otwory, gdyż te dawały przy długoogniskowych objektywach jaką taką gwarancję ostrości w głąb, a wynikiem tego był długi stosunkowo czas naświetlenia.

Zupełnie inaczej postępuje amator pracujący Contaxem.

Od kamery minijaturowej wymaga się negatywów tak ostrych, by bez trudności pozwoliły na dziesięciokrotne powiększenie, gdyż tylko wtedy kamera

taka może mieć wartość i stanowić narzędzie pracy poważnego fotografa. Postulat ten wypełnia Contax w całej pełni dzięki znakomitym objektywom i wysoce precyzyjnemu odległościomierzowi, i to bez uciekania się do przestarzałej metody silnego przysłaniania objektywu i spowodowanego tem długiego naświetlenia. To ostatnie bowiem sprzeciwiałoby się bowiem samej zasadzie konstrukcji Contaxa i ograniczałoby w znacznej mierze jego sprawne działanie.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że wielu amatorów, którzy z dużej kamery przeszli na minjaturową, skarży się, że nie mogą uzyskać dostatecznie ostrych powiększeń i przeważnie zupełnie niesłusznie szukają ci amatorzy powodu tego niepowodzenia w samej kamerze. Niesłusznie, gdyż przy dokładnem badaniu okazuje się zwykle, że przyczyną jest tu poprostu nieznaczne poruszenie kamerą podczas zdjęcia, choćby bardzo dużą szybkością migawki robionego. Poruszenie to występowało i dawniej, przy dużych zdjęciach, było jednak tak nieznaczne, że przy powiększeniach w skromnej skali zupełnie nie dawało się zauważyć.

Stąd prosty wniosek, że fotografując kamerą minjaturową typu Contaxa należy zawsze bardzo krótko naświetlać, do czego jest potrzebny objektyw o dużej jasności. Postępując w ten sposób uzyskujemy łatwo ostrzejsze negatywy, niż dawniej przy dużym formacie i dłuższem naświetleniu.

Dlatego też nowoczesny fotograf używa przy Contaxie tylko największych lub mało co zmniejszonych otworów objektywu i nie naświetla o ile możności dłużej, niż przez 1/100 sek.

Przy Contaxie ostrość zdjęcia uzyskuje się więc nie przez przysłanianie objektywu, lecz znacznie praktyczniej i pewniej przez operowanie odległościomierzem, sprzężonym automatycznie z objektywem, który pozwala na jak najbardziej dokładne nastawienie na ostro na dowolny punkt obrazu w czasie paru zaledwo sekund.

Tu należy zaznaczyć, że znakomite objektywy, w jakie wyposażony jest Contax przy pełnym otworze dają obraz ostry zupełnie aż po brzegi, a ponadto krótka ogniskowa nawet przy dużym otworze objektywu daje znaczną głębię ostrości.

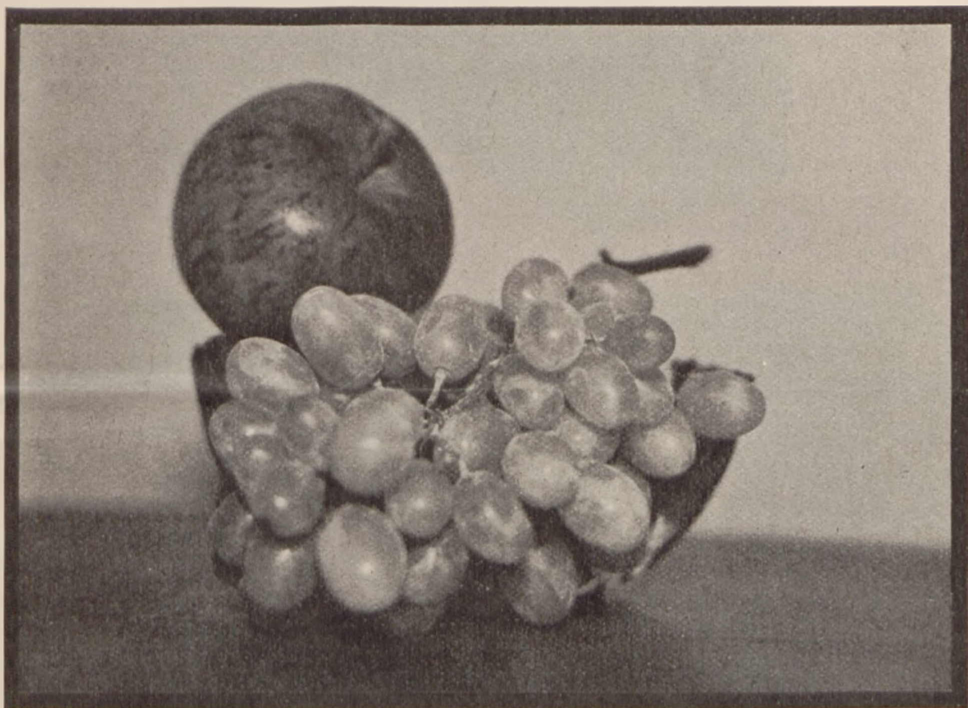
Bardzo ważna jest w praktyce możliwość korygowania nastawienia na ostro aż do ostatniej chwili przed zdjęciem, co jest specjalną właściwością Contaxa. A mianowicie guzik spustowy migawki leży bezpośrednio obok kółeczka regulacyjnego odległościomierza względnie dźwigni do nastawiania na ostro objektywu. Wielka zaleta tego urządzenia, chronionego patentem leży w tem, że zawsze środnim palcem nastawia się na ostro odległościomierz i automatycznie z nim sprzężony objektyw, podczas gdy prawy palec wskazujący spoczywa na guziku spustowym migawki i w chwili gdy fotograf nastawi na ostro odległość, naciska palcem wskazującym guzik migawki i robi zdjęcie.

Konstrukcja ta, jednocząca w jednym niemal punkcie guzik spustowy migawki i kółeczko regulacyjne odległościomierza powstała dzięki należytemu docenieniu ważności takiego rozłożenia tych dwu najważniejszych organów kamery minjaturowej, by w chwili zdjęcia można było trzymać aparat o ile możności zupełnie nieruchomo. Dzięki tej konstrukcji bowiem możemy trzymać oburącz Contaxa w chwili zdjęcia, co ułatwione jest jeszcze przez prostokątną budowę pudła kamery, bez zaokrąglonych brzegów, manipulujemy zaś tylko dwoma palcami.

Tak więc aby należycie wykorzystać wszelkie zalety Contaxa w praktyce, powinien nowoczesny amator przeprowadzać wszelkie manipulacje w następującym porządku:

1. Nastawić przysłonę. (O ile możności pracować przy dużej przysłonie i zmieniać jej wielkość tylko w razie nieodpartej konieczności.)

2. Uregulować migawkę. (O ile możności brać krótki czas naświetlenia, nie dłuższy niż 1/100 sek., by uniknąć poruszenia zdjęcia, tak łatwego przy zdjęciach z wolnej ręki.)



Witold Jankowski, Toruń. *„Owoce."*

3. Naciągnąć migawkę, przez co błona przesuwa się automatycznie o jedno zdjęcie naprzód.

4. Ustawić obraz na ostro i w razie potrzeby z palcem na kółku regulacyjnem odległościomierza korygować ostrość objektu, zmieniającego położenie aż do chwili gdy robimy —

5. Zdjęcie.

Jak z tego widać, stary amator, przyzwyczajony do aparatu płytowego musi zupełnie radykalnie się przeszkolić, ale też gdy ktoś nauczy się należycie używać w praktyce Contaxa, zrozumie, jakie nieograniczone możliwości stoją przed nim otworem dzięki tej nowoczesnej kamerze o tak bajecznej sprawności.

Odpowiedzialny Redaktor: Kazimierz Greger w Poznaniu.
Tłoczono w Drukarni św. Wojciecha w Poznaniu na papierze z własnej fabryki papieru „Malta".